

FEDERICO GARCÍA LORCA EN MARCHA  
PARA SU SEGUNDO CENTENARIO

(Acerca de una nueva edición de *La casa de Bernarda Alba*)

CHRISTIAN DE PAEPE  
Katholieke Universiteit Leuven

Se han apagado las grandes luces del primer centenario del nacimiento de Federico García Lorca (1898-1936) con su ristra de actividades: celebraciones oficiales, académicas e íntimas, exposiciones grandes y pequeñas, retrospectivas, películas, publicaciones de bibliofilia, de lujo y de bolsillo, simposios y congresos nacionales e internacionales, con o sin actas, recitales de poesía, de música y de danza, representaciones teatrales, discos y CD-Rom, nuevas traducciones en varias lenguas, una nueva y esmerada edición en cuatro gruesos volúmenes de las obras (casi) completas, y mil cosas más. Ahora el río de la saga lorquiana vuelve a su cauce normal y cotidiano, sin fuegos artificiales, mucho más discreto y más secreto. Ahora se puede reanudar y continuar con más tranquilidad la labor fundamental y nunca acabada de la investigación. Gracias a la incesante, paciente y minuciosa crítica de toda la documentación textual y audiovisual relacionada con la vida y la polifacética obra de Lorca, el escritor está ya en marcha para su segundo centenario.

Solemnes conmemoraciones son sin duda alguna necesarias para pasear la mirada sobre el camino recorrido, para atar cabos y sacar conclusiones. En el caso de Federico las festividades fueron incluso ampliamente justificadas no sólo por el valor de su persona y de su múltiple creación artística, sino también porque la deuda pública de la España oficial para con él era inestimable. Queda irreparable a pesar de la rehabilitación.

Pero ese tipo de actos siempre corren el riesgo de ser preferente si no únicamente 'conmemorativos', de sólo servir para celebrar y guardar el recuerdo de algún suceso que, visto con objetividad, no es sino un acontecimiento perfectamente accidental. Una fecha de nacimiento o una fecha de muerte, por felices o trágicas que puedan ser las circunstancias en que ocurran, sigue siendo lo que es en su sentido etimológico primero de «fecha»: un factor 'adjetivo' y no 'substantivo' de un mensaje, una circunstancia periférica, no una esencia ni médula. Lo que debe celebrarse definitivamente en un escritor no es su cumple-años o su cumple-muertes sino lo que él o ella dejó dicho o escrito, y cómo lo dijo o lo escribió, y por qué en qué contexto concreto lo escribió así. E inmediata e insolublemente correlada con esta comunicación cifrada en conceptos, sonidos, silencios y colores, está la impresión provocada y remansada en nuestra percepción y recepción, la interpretación que hacemos los lectores, observadores y oyentes de sus textos, dibujos o música, la interpretación que le ha hecho el público de su época, y el público de después y el contemporáneo. La materia prima de toda literatura es ésta: la palabra dicha o escrita por un dicente o escribiente, pero tal como la recibe un público lector, oidor o espectador.

El año 1999, primer año del segundo centenario de la historia literaria lorquiana, ofrece ya unos acontecimientos interesantes que ilustran claramente lo que acabo de exponer. Me refiero por un lado a la polvareda levantada por la repentina reaparición pública de la documentación original (manuscritos autógrafos y copias autorizadas) del ciclo lírico neoyorquino y, por otro lado, a una nueva edición de *La casa de Bernarda Alba*. Al primer caso sólo le quiero dedicar unas líneas. El segundo merece un espacio más amplio.

Desde su primera publicación, hace ahora sesenta años, el libro *Poeta en Nueva York* ha sido el objeto de extrañeza y discusión no tanto entre los lectores del poemario, sino entre los filólogos críticos de la obra lorquiana. Las diferencias existentes entre las dos ediciones contemporáneas (1940: México, ed. Séneca y New York, ed. Norton), consideradas ambas como *editio princeps* (contenido diferente, un orden diverso en la presentación de los materiales, numerosas y a veces substanciales variantes textuales), primero han suscitado dudas sobre la autenticidad de la documentación para luego dar origen a teorías divergentes sobre el verda-

dero estatuto textual del libro, uno o múltiple. Lo que fue inicialmente una controversia académica llegó finalmente a acerba polémica (guerra o guerrilla) sobre todo en los años setenta y ochenta. Últimamente parece como si la tradicional presentación de los poemas de Nueva York en la edición mejicana (Séneca) de José Bergamín hubiera vuelto a gozar de la preferencia de la mayoría de los lorquistas, entre los que se cuentan algunos notables 'conversos' y 'arrepentidos'.

La reciente reaparición (en Londres, noviembre de 1999, para una subasta por *Christie's*) del paquete de materiales del libro, tal como el poeta lo hubiera entregado en 1936 a su amigo y primer editor Bergamín, de pronto ha revivificado el ansia crítica del mundo científico lorquiano. Desgraciadamente al mismo tiempo también se han despertado intereses de otro tipo. Toda la atención se centra por el momento en la azarosa aventura, digamos la «vida y milagros» del manuscrito y el pleito abierto por la legítima propiedad de tan codiciada documentación. No quiero por cierto afirmar que no importaría del todo saber a quién pertenecen en pleno derecho esos manuscritos y documentos. Pero no se debe olvidar que de hecho pertenecen sociocríticamente a quien se destinaban, al público lector. ¿Habrà que esperar —quién sabe si durante años—, la decisión final de un tribunal para saber por fin de qué se componía exactamente el paquete confiado por Federico a Bergamín, y según qué orden se organizaba el poemario y en qué estado textual? ¿Se podrá por fin deshacer uno de los nudos críticos más enmarañados de toda la historia editorial lorquiana? ¿Se armonizarán por fin críticamente la voluntad de comunicación artística del poeta y la voluntad de recepción de su público? Es aquí donde se sitúa la verdadera y única cuestión palpitante para la memoria del escritor. Todo lo demás sólo servirá para reavivar las ascuas de esa ya demasiado malograda biografía literaria de la obra de Lorca. A los lectores y críticos nos anima la llama del saber y del paladear unos versos de enorme calidad humana en su versión más depurada y fiel posible.

Una de las características más atractivas y más innovadoras de la reciente nueva edición de *La casa de Bernarda Alba* es precisamente la enorme importancia dada al papel del público en la obra dramática de Lorca. El editor es Mariano de Paco, profesor de la Universidad de Murcia, especializado en teatro contemporáneo. El volumen constituye el número 10 de la colección *Biblioteca Oc-*

*taedro* (editorial Octaedro, Barcelona, 1999) dirigida por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez. La cubierta misma es ya todo un éxito: letras blancas contra un fondo negro y una fotografía que repite los mismos colores contrastados para la figura de la protagonista (*Bernarda Alba*) sobre un decorado de convento-cárcel (*La casa*) de cromatismo gris verdusco. Para reseñar esta nueva prueba de la constante vigencia y de la actualidad del teatro lorquiano voy a examinar críticamente las operaciones básicas de toda edición, en el orden en que se señalan en la cubierta: edición, introducción y notas.

## EDICIÓN

El editor se ha basado en la versión autógrafa de la obra. Es ésta la opción lógica comúnmente adoptada desde que en 1981 Mario Hernández dio a conocer el texto autógrafo en una edición radicalmente innovadora respecto a todas las anteriores que tenían todas como base la copia mecanografiada utilizada para el estreno de Buenos Aires y para la primera edición argentina (ed. G. de Torre, Losada, Buenos Aires, 1945). No hay aparato crítico de variantes textuales con lo que la edición de M. de Paco renuncia deliberadamente al estatuto de edición estrictamente crítica, si bien su texto ha sido escrupulosamente revisado a partir del autógrafo. En el reparto se reorganiza, como es normal, la lista definitiva de los personajes con la meticulosa indicación de su respectiva edad. La hoja autógrafa conservada, con mención de los personajes, es con toda evidencia un resto del primitivo borrador no adaptado por el autor a su última versión. En el texto se han eliminado las innecesarias alternancias de algunas denominaciones de personajes que pueden prestarse a confusión, pero que otros editores, igualmente meritorios, juzgan sin embargo oportuno mantener. Se han corregido unos pocos *lapsus calami*, se ha uniformizado la disposición gráfica de las acotaciones dramáticas y se han normalizado también la ortografía y la puntuación. Todas estas ligeras y apropiadas intervenciones editoriales facilitan la lectura y una eventual representación de la obra.

En dos casos concretos M. de Paco corrige una lección común a todos los anteriores editores. El nombre propio del notario o empleado de notario que viene a arreglar las particiones después del entierro de Antonio María Benavides no es don *Arturo* sino don

*Antonio* (p. 93). La segunda corrección propuesta se halla en una acotación de la escena final, cuando Bernarda manda abrir la habitación de su hija menor Adela. La tradicional acotación: «(Pausa. Todo *queda en silencio*)» se transcribe de la siguiente manera: «(Pausa. Todo *guarda silencio*)» (p. 153). También se propone una solución aceptable para el problema de lectura y de comprensión de una acotación que acompaña el movimiento de escena que sigue a la orden de Bernarda: «¡La escopeta! ¿Dónde está la escopeta?» (p. 152). De Paco propone: «(Sale corriendo. *Detrás*, la Poncia. Aparece Amelia por el fondo...)». Otros editores escamotean el problema o lo eliminan suprimiendo parte de esta acotación. Para otro problema de lectura de otra acotación siempre de la misma escena final: «*Se [oye] como un golpe*» (p. 153), en la que se suele afirmar que faltaría la forma verbal, ¿no será que el autógrafo (al que no tengo acceso por el momento) pone simplemente: «*Suena un golpe*», comparable a otras acotaciones paralelas (como por ejemplo en la p. 152: «*Suena un disparo*»)? Por otra parte un error de los que sólo el diablillo de los gazapos conoce la misteriosa fórmula de fabricación, se ha deslizado en el acto II (p. 117). Entre los comentarios de las hermanas a propósito del canto simbólico de los segadores Adela exclama: «Me gustaría poder segar para ir y venir. Así se olvida lo que *no* muerde», cuando el texto debe decir: «Así se olvida lo que *nos* muerde».

Una réplica de la escena inicial entre la Criada y la Poncia siempre me ha parecido extraña desde que se emplea la versión del autógrafo. Hablando del desmayo de Magdalena durante el funeral, dice Poncia (p. 76): «Era a la única que quería el padre». Esta curiosa construcción gramatical parece una corrupción de los dos siguientes enunciados posibles: «Era la única a quien quería el padre» o: «Era la única que quería al padre». Esta segunda versión es la que registra la versión mecanografiada y que adoptan las primeras ediciones. Parece la más adecuada dentro del contexto de la obra. Aquí la fidelidad al original autógrafo constituye una traba para la lectura. Una intervención textual del editor con nota correspondiente me parecería ampliamente justificada.

## INTRODUCCIÓN

La introducción es excelente. Bastante extensa para este tipo de edición ocupa más de la tercera parte de todo el volumen.

Sucesivamente trata de la crisis y de la renovación del teatro español en las primeras décadas del siglo xx, traza la trayectoria vital de Federico García Lorca desde el ángulo específico de su actividad teatral, hace un detenido análisis de *La casa de Bernarda Alba* bajo varios aspectos (texto, planteamientos estéticos y constructivos, temas, argumento y género, personajes, espacio y tiempo) y comenta las principales representaciones y las escenificaciones más originales de la obra.

Como lo he dicho antes uno de los hilos rojos de la introducción es la insistencia en el papel activo que Lorca le daba al público en el momento de destinarle un texto teatral. Ya desde la primera página, que es como un epígrafe o un lema temático para toda su introducción, Mariano de Paco afirma: «Esa conciencia [de una voluntad de creación y de renovación] lo [F. García Lorca] hace aspirar a un *teatro del porvenir* sin olvidar que a él sólo puede llegarse mediante la transformación de un arte cuya existencia está sometida al público que ha de recibirlo» (p. 9). A lo largo de las cincuenta páginas de la introducción el público receptor, lector y/o espectador, está constantemente presente como un componente esencial y primordial de la dialéctica teatral. Donde más vigencia adquiere esta perspectiva es desde luego en las actividades teatrales lorquianas donde de entrada cierto público es el blanco particular de su creación: así, por ejemplo, los niños en los títeres, los trabajadores, los estudiantes y el pueblo en las actuaciones de *La Barraca*, los amigos y escritores argentinos en el *Retablillo* en la versión especial de Buenos Aires, etc. Gracias a ciertas intervenciones metatextuales del Director, o del Poeta, o de Mosquito, etc., o por el tema explícito de algunas obras como *El Público*, o por las declaraciones y entrevistas de Lorca, nos enteramos más cabalmente de su postura frente a los problemas del teatro moderno en general y del público en particular. Es por cierto uno de los mayores aciertos y méritos de la introducción de Mariano de Paco el de presentarnos incesantemente el teatro lorquiano frente a su público.

Otra característica que quiero subrayar en el estudio es la preocupación por darle todo su peso a los elementos más innovadores del texto y de las acotaciones, los más técnicos y los más específicamente escenográficos. Hay por cierto el breve apartado sobre *La casa de Bernarda Alba* en la escena. Pero el largo capítulo en el que se analiza más detenidamente la obra nos trae constante-

mente a la memoria que no se trata aquí de una obra para leer sino de una obra para ver y para escuchar en una escena de 'teatro del porvenir'. Mariano de Paco pondera este moderno drama rural dentro del «contexto de la renovación de la escena española con la mirada puesta en un teatro de vanguardia» (p. 13) precisamente porque «la pretensión lorquiana es hacer avanzar el teatro de acuerdo con los nuevos criterios del arte y de la sociedad» (p. 23).

Aparte esta doble insistencia (un público receptor y la tentativa de integración de las técnicas teatrales de la vanguardia), el análisis y la discusión se centran en unos temas más tradicionales. Por ejemplo: el género de la obra (tragedia, drama rural), su carácter 'realista' de 'documental fotográfico', la vigencia de unas parejas clásicas conflictivas, autoridad versus libertad, dinamismo versus estaticidad, la ausencia/presencia del varón, las posibles interpretaciones simbólicas de «la casa», de los protagonistas, del cromatismo, las (in)necesarias visiones o extrapolaciones interpretativas míticas, sociales, sicoanalíticas o políticas, la riqueza de una fina mezcla del habla popular con el culto, etc. Para todos estos puntos (algunos con larga tradición conflictiva entre los intérpretes de la obra), los comentarios del editor son verdaderamente explicativos: ayudan al lector/espectador a descubrir, abrir y entender los elementos dramáticos escondidos en los pliegues textuales de los diálogos y de las acotaciones.

## NOTAS

Un abundante arsenal de notas acompaña la edición. Las notas a la introducción aportan sobre todo, aunque no exclusivamente, referencias bibliográficas. Las que acompañan el texto de la obra son en su gran mayoría explicativas<sup>1</sup>. Así se argumentan las intervenciones textuales del editor, se comentan palabras y expresiones poco usuales, se llama la atención del lector/espectador sobre los movimientos escénicos, acotaciones dramáticas y gestos, y se sugieren posibles alusiones intertextuales. Juzgo alta-

<sup>1</sup> Alguna referencia bibliográfica podría ligeramente corregirse: así en la p. 93, nota 26: II, 793; p. 105, nota 35: II, 336. En un caso preciso (p. 144, nota 69) se nos invita a una graciosa equivocación hablando del «evidente simbolismo *exótico*» del agua. Supongo que habría que leer: «*erótico*».

mente útiles las notas explicativas de los numerosos andalucismos léxicos. Las notas que quieren establecer ciertos nexos intertextuales propiamente lorquianos me parecen más útiles que las que pretenden señalar situaciones o personajes paralelos en obras de otros dramaturgos españoles o extranjeros. Aquí las analogías argumentales o situacionales son probablemente mucho más accidentales y dependen tal vez más de la gran sabiduría y de las muchísimas lecturas del editor que de la intención del dramaturgo. Digamos por fin que una juiciosa selección bibliográfica ofrece breves comentarios que permiten al lector acercarse a más amplia información.

Esta nueva edición de *La casa de Bernarda Alba* merece un sitio aparte entre las mejores ediciones anteriores de la obra. Sin poder pretender la calificación de edición plenamente crítica y sin ser propiamente escolar o didáctica, se singulariza sobre todo por su muy marcada orientación escenográfica y por su constante atención por el público receptor, lector y espectador. Mariano de Paco inaugura de manera científica ejemplar la marcha del dramaturgo Federico García Lorca hacia su segundo centenario.